



## Que faire de "Elle voulut parler et fondit en larmes" ?

Marc Vernet

### ► To cite this version:

Marc Vernet. Que faire de "Elle voulut parler et fondit en larmes" ?. L'Humain de l'archive. Qui trouve-t-on dans les archives ?, Sep 2010, Paris, France. pp.51-57. hal-00711331

**HAL Id: hal-00711331**

**<https://hal.science/hal-00711331>**

Submitted on 23 Jun 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Que faire de : « elle voulut parler et fondit en larmes » ?

7 octobre 2010

### 1. Où suis-je ?

L'accroche est celle-ci : lors d'une consultation initiale de fonds (programme ANR Corpus 2007 *Cinéarchives*, 27 décembre 2007 – 27 juin 2011), plutôt épineuse, je tombe en bas d'une page, dans un rapport d'enquête préliminaire, en date du 16 avril 1936, sur : « She testified that she is at this time supporting herself and her children, but when asked how, broke down in tears ». Comme je ne savais pas très bien comment le traduire et le mettre dans un titre, j'ai pris à Victor Hugo, dans *Choses vues* à la date du 4 septembre 1848, ce bout de titre entre guillemets.

On est là, pour la phrase en anglais, à la cote 3101 du fonds John E. Allen – Triangle (conservé à la Cinémathèque française), recotée, depuis le retraitement partiel du fonds, en T 1831, pour un document intitulé « Report of Hearing of Bankruptcy of Fanchon Royer Gallagher before Referee Benno M. Brink, 10 A.M. April 16th, 1936 ». J'ai traversé cette cote une première fois en février 2008, au tout début de l'exploration du fonds et j'ai pris trois notes, quinze lignes en tout, pour les années 1935-1936, alors qu'il s'agit d'une correspondance très nourrie entre 1934 et 1936, avec des lettres explicatives longues entre au moins trois correspondants, pour un total de plus de trente documents (j'en ai relevé 24 pour mes notes). Je n'avais retenu alors que quelques points : 1. on – il faudra revenir sur ce « on » - essayait à la fois de trouver un nouveau locataire pour une parcelle construite sur Glendale Boulevard (L.A.), et de récupérer les loyers impayés de précédents locataires. 2. Il s'agissait d'un studio vétuste, posant des problèmes de sécurité et de gardiennage. 3. On semblait hésiter beaucoup sur la manière de retrouver locataire pour un tel lot. 4. Il y était question d'un producteur-fantôme tournant dans une semi-clandestinité dans lesdits studios pendant un temps avant de disparaître de la circulation. 5. Une dame au nom français pleurait devant un « referee » qui l'interrogeait sur ses moyens de subsistance.

J'avais auparavant survolé des dossiers entiers de listes diverses, dont je ne comprenais pas le sens et dont je notais au passage l'objet sans saisir de quoi il s'agissait réellement. Il aura fallu, des mois plus tard, le travail de Loïc Arteaga (Arteaga, « Tout ce qu'on ne sait pas sur la Triangle, 3 : les différentes formes et phases de distribution des films Triangle », article en ligne sur le carnet de recherche *Cinéarchives*, 10 mai 2010 : <http://cinemarchives.hypotheses.org> ) pour que je comprenne (Vernet, « A la cote T 3092, on trouve... », *ibid.* 28 octobre 2009) qu'une de ces listes retraçait très fidèlement et très clairement l'histoire mouvementée de la Triangle comme maison de distribution.

En février 2008, Karine Mauduit, de l'Espace chercheurs à la Cinémathèque française, qui avait classé cette partie du fonds, m'avait dit : « On dirait du James Ellroy ». Il y avait en effet, dans cette partie des documents, quelque chose de sinistre, comme l'envers du décor d'Hollywood. Ce lot construit, déserté, prenant l'eau, souci des pompiers du district, à propos duquel on se battait les flancs pour lui trouver un locataire, rêvant tantôt d'une station-service, tantôt d'un revendeur de voitures d'occasion, tantôt d'un producteur de radio, voire même un temps un producteur de films, ce lot sentait l'Amérique profonde. On était chez Billy Wilder, Norma Desmond aurait pu habiter par là et c'était plus *Sunset Boulevard* et une des morts du cinéma (ici, le cinéma muet) que Glendale Boulevard dans mon imaginaire. Romantisme, quand tu nous tiens...

## 2. Qui est-ce ?

Il faut dire, et ce sera un de mes points aujourd'hui, qu'aucun des noms évoqués dans ce dossier ne me disait quoi que ce soit. J'avais même mal noté le nom de l'agence immobilière à l'origine du dossier : j'avais noté Lora Realty Company alors qu'il s'agit de Zora Realty Company. Je ne savais pas du tout qui pouvait être Ray Kirkwood (c'est un acteur, devenu producteur en 35-36 mais sans aucune longévité, me dit IMDb). Aucun des signataires de lettres ne m'évoquait quoi que ce soit, et je ne sais toujours pas vraiment qui est Mrs Fanchon Royer Gallagher, pourtant au centre de cette affaire. C'est un des points de la recherche : les noms de personne cachent parfois plus qu'ils ne révèlent. Derrière Zora, il y a une personne qui déclenche ses actions. A l'inverse, Mrs Fauchon Royer, mère de cinq enfants nés de deux mariages suivis de deux divorces, n'est pas un individu mais une personne morale : elle n'est convoquée que parce que sa société a, à un moment donné, contracté une dette. Attention au nominalisme en histoire du cinéma. On sait que la Triangle est un bon exemple de ce risque : c'est un mot-valise, qui sert à de multiples fins. A réunir trois noms prestigieux (Sennett, Ince, Griffith), alors que ces gloires arrivent avec leurs équipes d'acteurs, de réalisateurs, de scénaristes mais aussi d'administrateurs et de juristes (et qu'elles ne valent donc surtout que par le groupe qu'elles rassemblent), et alors qu'elles ne travaillent que dans le cadre fixé par des financiers que sont Aitken, Kessel et Baumann, en liaison avec des banquiers qui sécurisent les avoirs (les négatifs), mais aussi en concurrence avec d'autres producteurs (c'est ainsi qu'on retrouvera tout à l'heure Universal et le mystérieux Powers), le tout au nom d'une stratégie qu'on ne peut que reconstruire. Quand on fait de la recherche sur archives, il faut être aussi attentif que lorsqu'on franchit un passage à niveau : un nom peut en cacher un autre. Le nominalisme est en histoire du cinéma une des conséquences des origines littéraires et scolaires des clercs qui s'en sont fait les gardiens : les historiens sont plus sensibles aux groupes et à leurs dynamiques, et les théoriciens sont plus sensibles aux concepts et à leur champ sémantique.

Ma reprise de consultation (pour préparer cette intervention) donne à peu près ceci : l'histoire se noue en 1933 et se termine (dans le fonds d'archives, mais aussi avec lui puisque ce sont les tout derniers documents) en 1936. En 33-36, on est très loin de la Triangle qui a vécu entre l'été 1915 et l'été 1919, avec une première mort en 1916, le départ des fondateurs en 1917, une survie en 18-19. Certains films produits pendant cette période connaîtront une redistribution en 1921-1922, et ensuite la Triangle, y compris sous son nouveau nom de Tri-Stone, disparaît dans les sables. Ce bloc de documents 1933-1936 n'en est que plus étonnant, d'autant qu'entretemps sont intervenus des événements majeurs comme le passage au parlant et la Grande Dépression. La correspondance est très complète (c'est un cas unique dans le fonds), mettant en jeu essentiellement deux entités : Zora Realty Company, gérant du lot immobilier en question, et Glen Behymer, avoué (*attorney at law*) à Los Angeles, qui tente de trouver un nouveau locataire tout en essayant de remettre la main sur les anciens pour récupérer les impayés. Les futurs locataires ne versent pas un cent et les anciens non plus. Pendant ce temps, Glen Behymer travaille sur les ordres de Zora, mais clairement avec l'espoir que, s'il trouve le nouveau locataire et retrouve les anciens, il pourra enfin se payer au passage. L'histoire est donc assez banale : un propriétaire essaie de récupérer, sur une propriété (peu importe ici qu'il s'agisse d'un studio des tout premiers temps d'Hollywood), de l'argent en en déboursant le moins possible, alors que ses locataires rechignent à payer leur loyer, mettant ainsi à mal les intermédiaires qui ne seront rémunérés que si l'argent circule. Le seul lien avec le cinéma est le fait que la propriété à louer est un ancien studio.

### **3. Qu'est-ce que c'est ?**

L'affaire n'est pas facile. Les pompiers réclament des travaux de sécurité, que le propriétaire veut faire prendre en charge par les locataires qui n'ont pas les moyens ou l'envie de les entreprendre, alors que pourtant ils utilisent les lieux. Mais cet usage est sporadique, de sorte que le lieu est souvent désert, et donc pillé par des gens qui emmènent en plein jour, qui un générateur électrique, qui un équipement de charpentier (*carpenter oufit*). Si on loue, il faut entreprendre des travaux coûteux. Si on ne loue pas, le site est pillé et on doit tout de même payer une assurance et des taxes. La grande question est de savoir si le lot est plus facilement louable en l'état (vétuste et insécure) ou rasé. Si on ne démolit pas, on économise le coût des travaux, on maintient la possibilité de l'activité d'origine (tourner en studio), mais on ne trouve pas preneur. Si on rase, on peut trouver hors cinéma des personnes intéressées, mais cela implique une nouvelle mise de fonds à laquelle le propriétaire répugne. Une des épines est le mur d'enceinte, en ciment, dont on se demande, de façon récurrente, s'il est un frein ou un moteur pour une future location, les avis fluctuant. Le donneur d'ordre finira, au bout de trois ans de tergiversations, par se résigner à faire démolir, tout en préservant le mur d'enceinte. On notera toutefois que le dossier ne dit pas ce qui s'est passé une fois la démolition

décidée et on verra tout à l'heure que le studio en question semble toujours debout en 2010 : l'action de démolition, tant débattue et finalement décidée, n'a peut-être pas eu lieu.

L'étrange est que ce dossier très complet se trouve dans le fonds Triangle (autrement dit Aitken-Paris), mais le nom des Aitkens n'apparaît jamais. Derrière Zora Realty, on arrive à identifier à New York un Harry A. Post, lui-même au service de P. A. Powers, producteur à l'origine de Universal et qui a produit de 1909 à 1936. Son nom est associé à celui de Harry E. Aitken uniquement parce qu'on trouve au milieu du fonds madisonien<sup>1</sup> de nombreux documents en son nom. On imagine que cette proximité est due à une erreur de classement (il n'y a pas de lien établi par les historiens entre Triangle et Universal, entre Aitken et Powers), mais cette erreur semble avoir traversé l'Atlantique pour se retrouver dans le fonds parisien dont l'origine est tout aussi Aitken que le madisonien. Or la correspondance fait apparaître Powers, mais jamais Aitken.

Quant au studio de Glendale (*the Glendale Studio Property*), il se peut que ce soit celui que s'est fait reconstruire Mack Sennett en 1915-1916, au 1712 de Glendale Boulevard (ex- Alessandro Street), mais l'adresse n'est pas notée dans les documents puisqu'on se réfère au cadastre par deux lots, l'un sur la Selig Tract (lot A) et l'autre sur l'Elendale Tract (lot 248). Ce qu'il en est dit dans le dossier correspond à un studio du muet, laissé en l'état en moment du parlant, et donc désaffecté. Il pourrait s'agir de l'ancien studio Keystone, lui-même installé en 1912 sur l'ancien studio Bison, première implantation de la New York Motion Picture sur la côte Ouest. La position cadastrale indique clairement qu'on est ici dans la zone de construction des tout premiers studios californiens, le premier étant celui qui donne son nom au « tract » : Selig. Une photo toute récente du 1712 Glendale Blvd montre le studio Keystone intact, comme au premier jour, et même fraîchement repeint.

#### **4. Les personnages de l'histoire**

Pour revenir à notre affaire, le dossier fait état d'un premier contrat, établi en juin 1933, entre Zora et une maison de production, the Fanchon Royer Pictures. Le contrat est renouvelé en août 1934 mais le document n'est pas signé, une lettre faisant état de loyers impayés. Ce n'est que dans un deuxième temps, en 1935, qu'apparaît le producteur fantôme, Ray Kirkwood, qui lui paie de temps en temps, et pas toujours avec un chèque en bois, un loyer. Il fait même quelques travaux d'aménagement. Il a signé une location pour un an. Mais il semble que plus on s'en approche, plus il

---

<sup>1</sup> La Wisconsin Historical Society conserve à Madison (Wisconsin) les Aitken Papers, cédés par Roy Aitken à la fin des années 1950 à la suite du décès de l'aîné, Harry, fondateur de la Triangle. Ce fonds est une partie des archives de la société et est donc complémentaire du fonds parisien.

s'éloigne (le locataire attend de l'argent de New York et n'a pas de nouveau film à produire), et il finit par plier bagage pour aller à Culver City. On est allé chez sa femme, qui dit ne pas l'avoir vu depuis une éternité. Et ce n'est donc que dans un troisième temps qu'on revient à Mrs Fanchon Royer, celle qui pour toute réponse produit ses larmes.

Sa société a loué le studio en 1933, mais un an après, le loyer n'a pas été payé. Une tentative pour lui faire signer un deuxième contrat de 1934 à 1936 échoue. C'est à la suite de la disparition de Kirkwood qu'on ressort un jugement obtenu à New York en 1934 (sans doute sur la base des loyers impayés) à l'encontre de Fanchon Royer Pictures, jugement qui fixe une dette à honorer de quelques 1600 dollars. Zora et Behymer se retournent alors contre Mrs Fanchon Royer, tout en sachant d'une part qu'elle n'a aucun avoir solvable (il n'y a pas d'autre propriété que des droits sur des films remontant au moins à 1933, totalement épuisés), que d'autre part elle n'est qu'une personne physique et non pas la personne morale locataire, Fanchon Royer Pictures, et qu'enfin un jugement obtenu à New York est difficilement utilisable à Los Angeles. D'abord on – quelqu'un est chargé de retrouver la trace des locataires volatiles, mais nous ne pouvons pas établir son identité - la localise (un journal local annonce – il s'agit sans doute d'une annonce légale pour la publicité des faits - qu'elle passe devant un juge à Los Angeles pour se séparer de son second mari, Mr Jack Gallagher), puis on la piste (elle passe quelques jours à New York au Waldorf Astoria et obtient un prêt auprès d'une banque, ce qui étonne, assez légitimement, Zora). Et on aboutit au « hearing of bankruptcy » du 16 avril 1936 dont elle est l'objet.

Elle est propriétaire d'une maison acquise lors de son premier mariage. La maison est au nom des enfants, dont elle a la garde (ils sont maintenant au nombre de cinq), et elle est estimée à 7500 dollars. Elle possède 4500 parts de Fanchon Royer Pictures, mais il est précisé que l'exploitation des films produits est terminée depuis 1933 et que ces parts ne valent pas un cent et ne rapportent pas non plus, et qu'une action a été engagée à New York pour constater la cessation d'activité. Elle a un coffre dans une banque et une voiture Pierce Arrow Sedan (voiture familiale dans une marque prestigieuse) datant de 1927, l'année du *Chanteur de jazz*.

### **5. *Homo homini lupus* ?**

Où est l'humain là-dedans ? La réponse ne peut se faire que par étapes. Première étape : la réponse est dans la banqueroute générale. L'audition préliminaire de Mme Fanchon Royer est dans le cadre d'un constat de faillite : sa société n'est pas en état de payer ses dettes et elle-même n'est pas en état de rembourser. Nous ne sommes pas dans James Ellroy mais dans les suites à la fois du passage au parlant (le studio de Glendale Boulevard ne vaut plus un clou parce qu'il est resté en l'état probablement depuis 1918, date de la cessation des activités de la Triangle), et surtout de la Grande

Dépression de 1929, date à laquelle les investissements nécessaires pour aménager les locaux étaient encore plus difficiles à faire pour les petits (c'est un des objectifs du passage au parlant que de disqualifier les concurrents). Un propriétaire qui refuse d'investir tente de récupérer des loyers impayés auprès de gens insolvables par l'intermédiaire de gens qu'il ne paiera que s'ils en font payer d'autres, allant de Fanchon Royer en Kirkwood et de Kirkwood en Fanchon Royer. Il est vrai qu'on passe un temps par un nommé Lewis qui promet beaucoup et tient peu, et dont les enquêtes révèlent que s'il est bien propriétaire d'un yacht, il n'y emploie que deux salariés, le reste de l'équipage étant assuré par les Sea Scouts of America !

L'humain est donc ici dans la constance de « homo homini lupus » et dans le renversement des espérances et des ambitions affichées par la Triangle à l'été 1915 : un outil de production et d'exploitation de grand standing, un marché international, des revenus pour chaque maillon de la chaîne, *versus* des poursuites sans cesse relancées pour tenter de récupérer une poignée de dollars sur la base d'un bâtiment vétuste. Puisque finalement on ne peut rien tirer de Mme Fanchon Royer en cette fin 1936, on va se retourner vers son deuxième mari, Mr Jack Gallagher, co-fondateur de Fanchon Royer Pictures, dont on finit par savoir qu'il s'est réfugié au Mexique où il occupe un bon poste auprès du gouvernement mexicain. Glen Behymer a beau dire qu'il n'y a rien à attendre de poursuites effectuées au Mexique, Zora lui demande de poursuivre. Le dossier s'arrête là.

On est loin du cinéma (une société, morte 17 ans auparavant, poursuit une femme sans activité depuis 3 ans), loin des vedettes, loin de la gloire. Faut-il s'arrêter là ?

Madame Fanchon Royer a fondé en 1932 Fanchon Royer Pictures (elle a produit son premier film, *Life's like that*, en 1928, après avoir fait des relations publiques), mais l'activité cesse apparemment en 1933. Après un bref passage par Republic en 1935 en tant que productrice indépendante (*free lance producer*), elle signe en 1937 un accord avec Paramount et transforme sa société en Fanchon Royer Features pour produire des comédies musicales à bas prix. En 1938, la société devient Fanchon Royer Productions. En 1939, Fanchon Royer se tourne vers le cinéma éducatif et quitte Hollywood en 1940. Elle devient en 1943, nonobstant ses deux divorces, présidente de la Catholic Film and Radio Guild. Elle abandonne peu à peu le cinéma pour se tourner vers l'écriture de livres religieux. Née en 1902 à des Moines, elle s'éteint en 1986 à Los Angeles. Elle aura été pendant longtemps la seule femme productrice indépendante du cinéma américain.

Comme quoi, dans ce monde d'hommes implacables, les femmes aussi savent se défendre. A la question « qui trouve-t-on dans les archives ? », la réponse est ici « une femme de tête ».

Adresse pour le catalogue des fonds :

Madison : <http://arcat.library.wisc.edu/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?SC=Title&SEQ=20110223051246&PID=8UuPetjqdNu9h7lbnDQJjN-5C5ay&SA=Harry+and+Roy+Aitken+papers>,

Paris : <http://195.115.141.14/expert/archives/fonds.php?id=triangle>

*Bibliographie :*

Abel, Richard (edited by) : *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, 2010 (édition révisée et augmentée)

Veyne, Paul : *Comment on écrit l'histoire*, Le Seuil, Paris 1971.